Contes de la Lune Vague après la Pluie

Opéra de chambre, adaptation du film éponyme de Kenji Mizoguchi par Xavier Dayer

*"Cette adaptation du scénario du film de Kenji Mizoguchi en conserve la trame principale : l'histoire d'un potier de village du XVI*ème *siècle japonais (Genjuro) qui, malgré les guerres intestines, part vendre sa production dans la capitale. En ville, il tombe sous le charme d'une femme „fantôme" et oublie tout de sa vie précédente. Lorsqu'il se libérera de cette emprise, il reviendra dans son village pour réaliser qu'il a perdu sa femme, victime des ravages de la guerre."*

Xavier Dayer

Production Opéra de Rouen Haute-Normandie / La Fondation Royaumont - Coproduction Opéra Comique,
avec le soutien de la SACD- Fonds de création Lyrique et l'aide à la production et à la diffusion d'Arcadi Île-de-France
KPMG est le mécène de l'Unité scénique de la Fondation Royaumont
La commande passée à Xavier Dayer est soutenue par la Fondation Arthur Honegger, sous égide de la Fondation de France
Avec le soutien de Pro Helvetia, et de la Fondation Beaumarchais pour l'écriture du livret

Compositeur Xavier Dayer
Librettiste Alain Perroux
Direction musicale Jean-Philippe Wurtz
Metteur en scène Vincent Huguet
Scénographe Richard Peduzzi
Costumes Caroline de Vivaise
Lumières Bertrand Couderc

Ohama Judith Fa
La princesse Wakasa Luanda Siqueira
Miyagi Majdouline Zerari
l'Homme sur le bateau, la gouvernante, le vieux prêtre David Tricou
Tobe Carlos Natale
Genjuro Benjamin Mayenobe / Taeill Kim *en alternance*

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie / Ensemble Linea *en alternance*
9 instrumentistes : Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, Trombone, Percussions, Violon, Violoncelle, Contrebasse

Durée du spectacle 1h30

Synopsis

Prologue : afin de s'enrichir, le potier Genjuro décide de profiter des temps de guerre en allant vendre ses poteries à la ville. Il fait ses adieux à sa femme Miyagi et à leur enfant. Son beau-frère, le paysan Tobe, décide de l'accompagner car il rêve de devenir samouraï. Il prend donc pareillement congé de son épouse Ohama.

Première Partie

Genjuro est de retour, chargé de cadeaux pour les siens. Mais il rêve de retourner en ville pour faire un chiffre d'affaire encore plus grand. Tobe est avec lui, tout penaud : il n'a guère pu devenir samouraï, faute de lance – et une lance coûte cher !

Genjuro et sa femme travaillent d'arrache-pied à faire des poteries quand le village est attaqué. Genjuro doit aller se cacher avec les siens, mais ne pense qu'à ses poteries et craint qu'elles ne soient détruites par les soldats. Il réussit à les sauver et se résout d'aller à la ville en bateau. Sa femme, son fils, Tobe et Omaha décident de venir avec lui. Lors de la traversée du lac, ils croisent une barque fantomatique dont l'unique occupant les met en garde : des pirates rôdent sur l'eau et s'attaquent aux femmes. Genjuro décide de ramener Miyagi et leur enfant sur le rivage pour qu'ils retournent dans leur village pendant que lui-même, Tobe et Omaha iront en ville.

Au marché, Genjuro vend ses poteries. Une femme voilée, Wasaka, et sa nourrice lui passent une commande importante et lui demandent de la livrer dans un palais aux abords de la ville. De son côté, Ohama s'inquiète : Tobe s'est enfui à la poursuite d'un samouraï, emportant tout l'argent qu'ils ont péniblement gagné. Tobe s'achète une armure et une lance avec l'argent volé, et devient samouraï. Ohama partie à la poursuite de son mari, se fait agresser par un homme qui lui jette de l'argent après avoir abusé d'elle. Perdue, seule et désespérée, elle fini par se prostituer pour survivre. Genjuro arrive dans le palais de la princesse Wakasa pour livrer ses poteries. La Nourrice l'accueille et l'introduit auprès de la jeune femme qui s'extasie devant les poteries de l'artisan. Puis, Wakasa danse pour son visiteur. Sous le charme, Genjuro tombe amoureux de Wasaka et oublie Miyagi.

Seconde Partie

Devenu Samouraï, Tobe rapporte à son commandant la tête d'un général de l'armée ennemie qu'il prétend avoir tranchée lui-même. Genjuro, de retour en ville, choisit des tissus chez le marchand d'étoffes et lui demande de livrer ses achats au château de Wakasa. Le marchand est épouvanté mais Genjuro ne comprends pas son effroi. Très fier de lui, Tobe fanfaronne auprès d'une racoleuse, qui l'invite dans une maison de plaisir. Dans la maison close, Tobe retrouve Ohama, devenue prostituée. Bouleversé, il avoue n'avoir pas tué lui-même le général : quelqu'un d'autre l'avait décapité, il n'a fait que voler la tête et a ainsi conquis la gloire par un mensonge. Tobe et Ohama décident de rentrer chez eux. De retour de chez le marchand d'étoffes, Genjuro croise un prêtre qui lui explique qu'il a été ensorcelé : la femme qu'il aime est en fait un fantôme et son âme est manipulée par des esprits malfaisants. Il lui propose de l'exorciser. Genjuro retrouve Wakasa et sa nourrice. Il avoue qu'il a une femme et un enfant et veut s'en aller. Lorsque Wakasa tente de le retenir, elle fait tomber son kimono et aperçoit les tatouages de l'exorciste sur son torse. Epouvantée, elle disparaît tandis que la nourrice raconte son histoire à Genjuro. Celui-ci s'évanouit et reprend connaissance dans des ruines, Wasaka et le château ont disparu, et se fait détrousser par un voleur. Il ne possède plus rien et rentre au village retrouver sa famille Genjuro est de retour chez lui en pleine nuit. Il croit voir Miyagi, avec laquelle il échange quelques mots avant de s'endormir. Au réveil, aucune trace de son épouse. Genjuro retrouve Tobe et Ohama, qui lui apprennent que sa femme est morte depuis plusieurs mois déjà, tuée lorsqu'elle tentait de revenir au village après avoir été débarquée sur la rive. Ohama et Tobe ont pris soin de leur enfant. Genjuro s'effondre. Mais la voix de Miyagi se fait entendre, qui l'engage à reprendre son travail.

Epilogue : Genjuro fait de la poterie silencieusement, le fantôme de Miyagi lui parle avec douceur.

Note du compositeur Xavier Dayer

Cet opéra raconte une histoire à dimension morale : victime de son ambition, le personnage principal, Genjuro, perd son bien le plus cher, sa femme Miyagi. A ses côtés, Tobe et sa femme Ohama seront également appelés à vivre une évolution bouleversante entre le début et la fin de l'opéra. Il y est finalement question d'un désir puissant d'une reconnaissance sociale menant à une désillusion. Pourtant ce cheminement permettra à Genjuro et Tobe de prendre conscience de l'importance de l'existence, mais rien ne sera plus exactement comme avant, et l'opéra s'achève sur une résonnance tragique. Mon intention est de permettre, par le chant et la musique, une articulation claire de cette évolution dramatique. Pour ce faire, j'élabore différentes stratégies d'écriture concernant d'une part l'orchestre et de l'autre les voix.

L'écriture instrumentale est traitée comme une prolongation de l'action, non pas nécessairement à fin d'illustration, mais essentiellement comme un écho des conflits intérieurs des personnages. Avec l'ensemble de 9 musiciens, je cherche à produire deux extrêmes: à la fois une situation proche de la musique de chambre, mais également l'impression d'une véritable masse orchestrale. Ces deux extrêmes ont, dans le contexte de cette œuvre, une signification : les duos, trios, quatuor reflètent le lien intime entre les personnages et eux-mêmes, il s'agit de leur environnement « vrai », quand ils n'ont pas encore franchi le pas vers un monde irréel. En revanche, les tuttis orchestraux reflètent l'arrivée dans l'illusion, ils offrent l'image sonore d'un dépassement qui est dangereux si l'on se place dans la perspective „morale" du conte, mais qui est aussi la seule voie possible pour échapper à un quotidien dépourvu d'espérance. Ainsi, lors de la scène centrale, Genjuro oublie sa vie antérieure, c'est le moment paroxystique vers lequel tend la musique orchestrale : moment suprême d'illusion, l'orchestre semble plus grand qu'il ne l'est en réalité.

Le travail de l'écriture vocale est lui aussi pensé en fonction d'une forte polarisation entre le traitement syllabique et le traitement mélismatique. En règle générale, l'écriture vocale privilégiera la compréhension du texte. Mais trois niveaux seront explorés :
Le parlé : il est presque toujours lié à une rupture dans le lien entre réalité et désir. Il sert à revenir brusquement vers le réel ou, au contraire, vers le désir.
Le chanté syllabique : c'est la technique vocale la plus courante, la plus fréquente dans l'œuvre. Elle sert de référant. Situer le référant dans un mode vocal qui est en fait artificiel (le chant) me semble particulièrement propice à cette thématique où tout est tension vers un désir d'accomplissement, donc un refus de l'ordre des choses.
Le chant mélismatique : il est conçu comme une sorte d'accomplissement de l'irréalité provoqué par le désir des personnages. Une sorte de force dionysiaque face à l'aspect apollinien du texte syllabique.

Les personnages masculins sont, dans cette histoire, esclaves de leurs désirs, tandis que les personnages féminins ont une conscience plus large, ils sont capables de prévoir les conséquences des actes et/ou d'enchanter les hommes par leur séduction. Les typologies vocales que j'emploie tentent également de refléter cela. Les notes répétées sont plus fréquentes dans le chant des hommes, comme s'il était plus difficile pour eux de décoller de leurs pulsions, alors que le chant féminin est plus mobile, il contient plus fréquemment des intervalles disjoints.

Le découpage proposé par Alain Perroux, offre une conception non régulière du déroulement temporel. Ainsi, certaines scènes sont extrêmement rapides, presque comme des Haïku alors que d'autres, comme la scène 5, mènent à un développement. Cette conception irrégulière du temps sur la grande forme vise à offrir un degré d'imprévisibilité, et la rapidité permet de rendre compte de la pression donnée par les conditions extérieures de ce moyen âge japonais. Guerres,

violences et inquiétudes sont le contexte extérieur de cette évolution intérieure. Ce caractère imprévisible est nourri également par de très fréquents changements de dispositions (quatuor vocal, duo, solo). Le découpage détaillé du début est déjà visible dans l'extrait ci-joint où, par exemple, la flûte joue un rôle prépondérant dans le prologue.

L'aventure de l'écriture d'un opéra fait quotidiennement surgir d'autres lignes de forces que celles décrites ci-dessus, il s'agit bien sûr de l'état actuel de mes réflexions.

Note du Librettiste Alain Perroux

L'impulsion est venue du compositeur et de son souhait d'écrire un opéra «qui raconte». Après avoir exploré l'univers du théâtre musical sur des livrets qui déconstruisaient la narration linéaire, Xavier Dayer désirait expérimenter une forme plus traditionnellement narrative. Il avait déjà choisi un sujet, le fameux film de Mizoguchi *Les Contes de la lune vague après la pluie*, et me demandait d'en tirer un livret.

Quelle dramaturgie bâtir, pour ces *Contes de la lune vague après la pluie* ?
Il m'a semblé important de prendre pour point de départ le scénario du film et non ses sources littéraires, qui sont certes belles mais très hétérogènes. La lecture des deux contes d'Ueda Akinari et de la nouvelle de Maupassant *Décoré* ! permet de dégager des lignes de force, de mettre en relief les enjeux du film de Mizoguchi. Mais ce dernier demeure irréductible à ces modèles revendiqués.
Adapter un scénario et des dialogues de film pour la scène lyrique n'en constitue pas moins une gageure. Le répertoire d'opéra n'en donne que peu d'exemples, contrairement à celui de la comédie musicale. Mais ce dernier est toujours menacé d'un travers : celui de «l'efficacité» dramaturgique propre au théâtre commercial, qui peut avoir pour conséquence une certaine sécheresse poétique et un souffle court. Il s'agissait donc de trouver une forme et un ton.

Trois caractéristiques du film de Mizoguchi ont guidé ma démarche.
D'abord celle-ci : les *Contes de la lune vague* n'ont pas exactement un mais quatre protagonistes dont les destins nous sont présentés simultanément, obligeant le scénariste à une alternance de séquences dont certaines ont parfois lieu en même temps.
Ensuite : ces destins s'étendent sur des périodes temporelles relativement étendues. Il est par exemple important de faire ressentir la durée de la relation entre Genjuro et la princesse Wakasa, comparable au séjour d'Ulysse chez Calypso ou de Renaud chez Armide.
Enfin : le film de Mizoguchi est de nature fantastique (la notion de «contes» dans son titre n'est guère innocente). Celle-ci se manifeste notamment par l'apparition de «fantômes» qui sont mis en scène de manière éminemment théâtrale : lorsque Genjuro croit retrouver sa femme à son retour chez lui, il ne s'agit que d'une hallucination, ce que nous comprenons dans le plan suivant – la femme aperçue n'était en réalité qu'un fantôme de personnage.
Ces constatations, qui pourraient paraître banales, ont en réalité contribué à déterminer la forme qu'allait prendre ce livret.

Pour théâtraliser le tissage de plusieurs fils narratifs tout en ménageant des «trous» dans le récit, soit autant d'ellipses permettant de suggérer la durée, il m'a semblé opportun de renoncer à une division en grandes entités généralement d'usage à l'opéra, où l'on aime rassembler l'action dans deux ou trois longs actes. Il paraissait au contraire intéressant de diffracter cette action en de courtes scènes composées de dialogues simples et concis, parfois fragmentaires, auxquels la musique peut conférer une fluidité bienvenue, mais qui supposent aussi du metteur en scène une grande économie théâtrale, de manière à ce que les lieux les plus divers défilent en un temps restreint – c'est-à-dire sans changements de décor compliqué. Cette économie dramat(urg)ique implique aussi de ne pas tomber dans l'excès inverse qui a, paradoxalement, un résultat identique : si l'on ne juxtapose que des scènes très courtes, un sentiment de lassitude s'installe rapidement, parce que le rythme de succession desdites scènes est toujours le même.

Il m'a semblé dès lors utile d'alterner entre deux régimes narratifs. Certaines scènes-clés, qui rassemblent plusieurs, voire tous les protagonistes, ont besoin d'être développées. Elles sont donc «dilatées» sur une dizaine ou une quinzaine de minutes. Ces «îlots» narratifs sont reliés par une succession de scènes très courtes (1 à 3 minutes). De cette sorte d'«archipel» dramatique

peuvent se dégager des lignes thématiques et des symétries signifiantes. Par exemple, dans l'enfilade de courtes scènes qui suit l'épisode-pivot du bateau dans la brume, on s'aperçoit que trois des quatre personnages principaux se retrouvent dans une relation marchande avec le monde, comme si leur rang social se monnayait. Mais ce constat ne va pas sans ironie désespérée : tandis que Tobe achète la lance qui doit lui procurer la gloire et que Genjuro vend ses poteries pour s'enrichir, Ohama est obligée de brader son corps afin de survivre aux chimères de son époux.

Par ailleurs, le premier départ de Genjuro et Tobe à la ville apparaît comme une sorte de prologue, l'action ne débutant vraiment qu'au retour des deux hommes, désormais possédés d'une détermination inébranlable. A ce retour, fait écho l'ultime retour de la dernière scène. Et ces retours répétés font naturellement à penser à l'«éternel retour» auquel tout homme est condamné, comme Genjuro en fait l'amère expérience. Cette idée se trouve reflétée dans la métaphore poétique du tour du potier. Elle incite à donner une forme cyclique à notre opéra, d'où la présence d'un épilogue qui répond au prologue et nous montre justement Genjuro recommençant à travailler à son tour de potier. Cet «éternel retour» n'est toutefois pas un «retour à la normale» : Genjuro a tout risqué par cupidité, mais il se retrouve «à la case départ» après avoir perdu sa femme, dont il a indirectement causé la mort.

Dans mes conversations avec Xavier Dayer, deux éléments sont apparus en cours de rédaction, qui ont demandé un «assouplissement» du principe formel que je m'étais fixé. Il s'agissait tout d'abord de ménager des plages de lyrisme au sein de certaines scènes, de manière à ce que l'action se relâche brièvement et laisse place à l'expression d'un affect – ce que les compositeurs et librettistes de tout temps ont obtenu à travers l'«air» d'opéra, forme que nous ne visons pas explicitement ici, mais dont nous nous approchons, autant pour donner un peu d'espace à la musique que pour éviter l'âpreté dialectique. Dans cette perspective, quelques haïkus authentiques ont trouvé leur place au sein de certaines répliques. Ils ont été choisis parce qu'ils entrent en résonance avec l'émotion de certaines scènes et ne doivent être repérés pour ce qu'ils sont. Ils apportent juste une couleur, et un rien de délicatesse poétique.

Par ailleurs, Xavier me recommandait de laisser affleurer un certain «mélange des genres», certes bien éloigné d'une outrance shakespearienne, mais néanmoins présente dans le scénario de Mizoguchi. Il est vrai que le couple Ohama-Tobe a une composante, si ce n'est comique, du moins «souriante» par opposition au couple tragique formé par Genjuro et Miyagi. On renoue ainsi avec une tradition du théâtre européen, celle de la juxtaposition d'un couple «d'en-haut» avec un couple plus populaire, configuration que l'on retrouve dans *La Flûte enchantée* de Mozart, dans *La Femme sans ombre* de Strauss, dans beaucoup d'opérettes de Lehar ou de musicals de Rodgers et Hammerstein. Au sein de ce quatuor, la princesse Wakasa apparaît comme une intruse qui vient bouleverser le cours des événements. Elle est d'autant plus une étrangère que sa nature n'est pas humaine – autre fil narratif que l'on peut relier à une riche tradition européenne, celle du «personnage mélusinien», soit une créature non-humaine désireuse de s'incarner et, pour ce faire, cherchant à s'unir avec un mortel.

Ondine, Rusalka ou la Petite sirène en offrent différents visages. Toutes ces considérations sur les personnages nous ont permis aussi de définir la répartition des rôles, en bonne intelligence avec Xavier Dayer: un quatuor de voix différenciées pour les deux couples centraux, une soprano bien démarquée de Miyagi pour la princesse, et un personnage unique et multiple en même temps, apte à incarner toutes les silhouettes que les protagonistes rencontrent sur leur chemin. Ce dernier doit être capable de jouer des rôles de toutes sortes, masculins ou

féminins (clin d'œil au théâtre japonais), ce serait donc une haute-contre, voix à laquelle la tradition baroque française a tour à tour confié des rôles de héros, de quasi-figurants ou de vielles femmes.

A travers ces nombreux personnages rassemblés en quelques chanteurs, au gré de ces multiples scènes qui suivent une même direction narrative, il semble que des thématiques se dégagent. Elles demeurent universelles, notamment la fascination pour la gloire et la richesse des deux protagonistes masculins, qui conserve une résonance toute particulière de nos jours. Et au-delà de ces diverses thématiques, nous espérons que ce texte conserve une part de poésie propre à appeler la musique tout en lui laissant de l'espace – premiers devoirs d'un livret d'opéra…

Note du metteur en scène, Vincent Huguet

« Ainsi tu es devenu quelqu'un ! Tu as réalisé ton rêve ! Moi, j'ai fait un autre rêve, un cauchemar. »

C'est au bord du gouffre qu'Ohama lance ces mots terribles à Tobé, dans la lumière crue du bordel où elle a échoué pendant que lui accomplissait son rêve : devenir samouraï. « Ma chute est le prix de ton ascension », lui dit-elle dans le film de Mizoguchi, où ce n'est pas tant leur âme que leurs femmes que les hommes vendent au diable pour réussir—mais en sont-ils vraiment conscients ? Mizoguchi en savait quelque chose, lui qui fut mortifié, petit garçon, de voir sa sœur aînée vendue comme geisha, mais qui put devenir artiste grâce à elle, grâce à l'argent de son sacrifice.

Deux hommes, donc, Genjuro le potier et Tobé l'aspirant samouraï, sont ceux qui déclenchent toute l'histoire : dans la quiétude du village de Kitaomi, loin de tout, on apprend un jour que la guerre va éclater. Pour leurs femmes, Miyagi et Ohama, c'est une mauvaise nouvelle, pour eux, au contraire, c'est une chance inespérée, celle de sortir de leur quotidien, d'accéder à une vie meilleure. Pour cela, il faut partir, même si c'est dangereux, vers une grande ville, il faut traverser un lac où rôdent les pirates, et la mort, il faut aller vers l'inconnu. C'est risqué ? Oui, mais peut-être moins que de rester, et, comme pour les migrants qui s'embarquent dans des canots de fortune pour traverser la Méditerranée, aucun danger n'est assez grand pour arrêter ceux qui rêvent d'une autre vie. Alors on part, avec femmes et enfant, pour un périple qui va changer la vie de ces cinq personnages. Certes, la guerre est là qui gronde et accélère leur destin, mais c'est avant tout une guerre entre eux—les hommes qui rêvent de richesse et de gloire, les femmes qui n'y croient pas—doublée d'autant de guerres intérieures. Dans ce grand chamboulement, chacun se trouve confronté à ses propres contradictions : Genjuro, chef de famille, dit partir pour améliorer la vie de Miyagi sa femme et Genichi son enfant, et en même temps, la furie qui s'empare de lui laisse penser que c'est peut-être l'accomplissement personnel qui prime, le désir d'être reconnu. Tobé semble prisonnier d'une obsession lancinante, égoïste, mais il avouera à Ohama à sa femme que ce n'est que pour qu'elle l'admire enfin qu'il a fait tout ce chemin. Et les femmes ne se cantonnent pas au rôle de simples Cassandre ou victimes : elles aussi s'ennuient dans ce village, elles aussi désirent autre chose, et d'abord que leurs hommes changent. Alors que Miyagi semble être la gardienne du foyer, celle qui se contente de la vie comme elle va, elle avouera à la fin qu'elle rêvait que Genjuro soit un autre homme. Ces deux couples s'entrechoquent, s'éclairent réciproquement, se séparent, se retrouvent au cours d'une chaine de désirs contraires, de décisions et d'accidents au terme de laquelle chacun sera transformé. Et la transformation vient des autres, ceux qu'ils rencontrent dès la traversée du lac puis à la ville : une âme errante, des marchands ironiques, un commandant, un prêtre aux allures de dealer, et surtout, une princesse, Wakasa, femme fatale accompagnée d'une nourrice insidieuse qui envoûte Genjuro jusqu'à lui faire oublier sa vie d'avant. Comme dans le film de Mizoguchi, les fantômes jouent un rôle décisif dans cette histoire, et, dans la pâle clarté de la lune vague, ils sont parfois plus concrets que les vivants ; d'une certaine manière, ils sont même leur double rêvé. Wakasa la mystérieuse, la sensuelle pourrait être le contraire de Miyagi la gentille mère, mais rien n'est si simple, elle est aussi comme un fantasme par lequel Genjuro doit passer pour se trouver lui-même et donc retrouver sa femme. Il y a une dimension initiatique dans ces contes, un parcours que chacun doit faire, une rééducation personnelle et sentimentale. Et puis il y a Genichi, ce petit garçon qui joue, qui attend, qui pleure, qui regarde le monde des adultes à distance, qui voudrait en être et qui finalement en sera. C'est de son silence que naissent peut-être tous les mots et toute la musique des *Contes de la lune vague après la pluie.*

Xavier Dayer, compositeur

Xavier Dayer est né à Genève. Il étudie la composition dans sa ville natale avec Eric Gaudibert, puis avec Tristan Murail et Brian Ferneyhough à Paris (IRCAM et Fondation Royaumont). Il a également obtenu un diplôme de guitare classique avec Matthias Spaeter au Conservatoire de Fribourg en 1995. Il est lauréat de plusieurs prix de composition dont le prix de la fondation Bürgi-Willert décerné par Heinz Holliger et le prix FEMS de la fondation Sandoz décerné par Henri Dutilleux. Il a reçu de nombreuses commandes (pour le Grand-Théâtre de Genève, l'Opéra de Paris, l'IRCAM, l'Orchestre de la Suisse Romande, le SWR-Vokalensemble de Stuttgart, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Collegium Novum Zürich, les Neuen Vocalisten Stuttgart, Le Niew Ensemble Amsterdam, l'Orchestre de chambre de Lausanne, le festival Archipel...). En 2004 et en 2007, le Festival d'Automne à Paris lui consacre des concerts portraits. Son opéra " Mémoires d'une jeune fille triste " est créé au Grand Théâtre de Genève en mai 2005. L'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris lui commande un nouvel opéra de chambre " Les Aveugles " créé en juin 2006. En mai 2007, " Delights " pour huit voix, ensemble, et électronique, commandée par l'IRCAM, est créé à la cité de la musique à Paris par l'Ensemble Intercontemporain. Depuis 2004, Il est professeur de composition à la Haute école des arts de Berne (HKB / HEAB). Dés 2009, il y dirige la filière " Master en composition et théorie ". En août 2008, il enseigne au côté de Brian Ferneyhough lors de la 19ème session de composition Voix Nouvelles 2008 de la Fondation Royaumont. Il est pensionnaire de la villa Médicis à Rome en 2008/2009. Sa musique est éditée aux éditions Papillon.

Alain Perroux, librettiste

Après des études de lettres à l'Université de Genève (en musicologie et littérature allemande) et sept ans de journalisme musical, Alain Perroux a été dramaturge au Grand Théâtre de Genève de 2001 à 2009, et il est aujourd'hui conseiller artistique et dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence. En 1998, il élabore une version pour comédiens et chanteurs de*Peer Gynt* d'Ibsen et Grieg pour l'Orchestre de la Suisse Romande, dont l'enregistrement par Aeon/Harmonia Mundi a été couronné de plusieurs distinctions (Diapason d'or de l'année,Choc du monde de la musique) et pour lequel il assure aussi la mise en scène des dialogues (dans trois langues et avec des comédiens tels que Lambert Wilson, Susane Lothar et Sir Derek Jacobi).
Il publie en 2000 un livre de vulgarisation (*L'Opéra, mode d'emploi*, éd. Premières Loges), puis les monographies Frank Martin et Franz Schreker (éd. Papillon). Plus récemment, il dirige les ouvrage collectifs *Tristan et Isolde au seuil du XXIe siècle* (éd. Labor et Fides) et *Grand Théâtre de Genève, 100 spectacles pour un début de siècle* (éd. La Baconnière). Il signe aussi *La Comédie musicale, mode d'emploi*(éd. Premières Loges) et participe à la rédaction du *Dictionnaire Encyclopédique Wagner* (Actes Sud). Parallèlement, il dirige l'Opéra de Poche de Genève, structure lyrique indépendante avec laquelle il présente (production et mise en scène) : *Impressions de Pelléas* de Debussy et Constant en 2004, *La Calisto* de Cavalli en 2006 et *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim en 2008 et 2009.

Jean Philippe Wurtz, directeur musical

Jean-Philippe Wurtz fait ses études au Conservatoire National de Région de Strasbourg, où il obtient les premiers prix de piano, musique de chambre, analyse, harmonie, contrepoint. Il y travaille notamment avec Jean-Louis Haguenauer dont il devient l'assistant en 1993. Il poursuit ses études à la Musikhochschule de Karlsruhe et reçoit aussi les conseils d'Ernest Bour qu'il rencontre à Strasbourg. Parallèlement, il est admis en tant qu'étudiant de l'International Eötvös Institute, qui lui permet de se perfectionner auprès de Peter Eötvös. Dans le cadre de cette formation, il est amené à diriger les ensembles Asko et Contrechamps, notamment lors des sessions de Szombathely (Hongrie) et du Centre Acanthes. En 1996 il est directeur musical de l'Ensemble du Nouveau Siècle. En 1997, il fonde l'ensemble LINEA, dédié à la création. Durant cette période il est aussi l'assistant de Kent Nagano à l'Opéra de Lyon, puis de Friedemann Layer à l'Orchestre Philharmonique de Montpellier, qu'il dirige régulièrement. Il est également directeur des études musicales à l'Opéra de Montpellier de 1997 à 1999. Il se produit notamment avec : l'Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon, l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, l'Orchestre National des Pays des Loire, l'ensemble oh ton, l'ensemble Alternance, le Kammerensemble Neue Musik Berlin, et a travaillé à l'Opéra National de Lyon, aux Opéras de Montpellier, au Vlaamse Opera (Anvers) et à l'Opéra National de Paris-Bastille, avec des metteurs en scènes comme Robert Carsen, Alfredo Arias, Daniel Mesguich, John Dew et des chefs comme Armin Jordan, Stuart Bedford… Il a dirigé de nombreuses créations, dont des œuvres de Pagh-Paan, Lenot, Asmus, Yeznikian, Dufour, Heyn, Koch, Lang, Sprintz…..

Vincent Huguet, metteur en scène

Parallèlement à ses activités d'éditeur, journaliste et critique d'art, Vincent Huguet découvre la mise en scène avec Patrice Chéreau, qu'il rencontre en 2008 et qu'il assiste sur la plupart de ses projets jusqu'à sa disparition, en octobre 2013. En 2010, il l'accompagne pendant toute une saison au Louvre, intitulée *Les visages et les corps*, y réalise avec lui une exposition, un livre, puis l'assiste pour la mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès et de *Rêve d'automne*, de Jon Fosse, créé au Louvre puis au Théâtre de la Ville et en tournée en France et en Europe. En 2011, il participe aux ateliers « Opéra en création » de l'Académie européenne de musique du festival d'Aix-en-Provence, l'un sous la direction de Peter Eötvös, l'autre pour la mise en scène d'extraits d'un opéra composé par Colin Roche. En 2012, il assiste Jean-Paul Scarpitta à l'Opéra national de Montpellier sur *Noces de Figaro* puis y réalise sa première mise en scène, *Lakmé*, qui voit Sabine Devieilhe faire ses débuts dans le rôle titre, sous la direction musicale de Robert Tuohy. En 2013, il travaille aux côtés de Patrice Chéreau en tant que dramaturge et assistant à la mise en scène d'*Elektra* au festival d'Aix-en-Provence. En 2014, il collabore avec Luc Bondy sur *Tartuffe* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, dirige la reprise d'*Elektra* à la Scala et assiste Christopher Alden pour *Le Turc en Italie* au festival d'Aix-en-Provence, où il seconde également Waltraud Meier dans une *master class* destinée aux jeunes chanteurs. En 2015, il retrouvera Luc Bondy pour l'*Amphitryon* de Kleist à l'Odéon et mettra en scène le nouveau récital de Rosemary Standley, *Love I Obey*, à la scène nationale d'Alençon, à la Cité de la musique et en tournée.

Richard Peduzzi, scénographe

Richard Peduzzi étudie à l'Académie de dessin de la rue Malebranche, à Paris. Il est l'élève du sculpteur Charles Auffret, puis il se destine à la peinture. En 1965, il éprouve néanmoins le besoin de sortir de la peinture de chevalet. Il choisit le décor de théâtre comme moyen de peindre. En 1968, il rencontre Patrice Chéreau et travaille avec lui pour la mise en scène du *Dom Juan* de Molière. Chéreau est lui-même fils d'un couple de peintres. Peduzzi réalise depuis 1969 les décors de la plupart des mises en scène et des films de Chéreau, dont plusieurs créations de Bernard-Marie Koltès au Théâtre des Amandiers de Nanterre entre 1982 et 1989. À l'Opéra, les représentations du centenaire de la tétralogie *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner au Festival de Bayreuth sous la direction Pierre Boulez entre 1976 et 1980. À l'Opéra de Paris, *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach en 1974 et *Lulu* d'Alban Berg pour la création mondiale de 1979. À la Scala de Milan, *Tristan und Isolde* de Richard Wagner en décembre 2007. Au cinéma, *La Chair de l'orchidée* (1974), *L'Homme blessé* (1983), *La Reine Margot* (1994), *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998). Peduzzi produit également du mobilier pour le Mobilier national. Il s'inspire de Mies van der Rohe et Paul Klee. Il participe également à la restauration, l'architecture intérieure et la muséographie de la bibliothèque de l'Opéra de Paris, et à la scénographie du pavillon français à l'Exposition universelle de Séville. Il est chargé de l'architecture intérieure et de la scénographie muséographique des musées du Louvre et d'Orsay. Richard Peduzzi est directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris de 1990 à 2002, puis de l'Académie de France à Rome de septembre 2002 à août 2008.

Caroline de Vivaise, Costumes

Caroline de Vivaise entretient une étroite relation de travail avec Patrice Chéreau qu'elle rencontre dans les années 1980. Pour lui, elle crée les costumes de trois pièces de Bernard Marie Koltès, ainsi que pour *La Nuit juste avant les forêts* du même auteur, avec Romain Duris. Elle a créé pour lui les costumes de *Rêve d'automne* de Jon fosse au Musée du Louvre et au Théâtre de la Ville à Paris, ainsi que ceux de Je suis le vent (Jon Fosse) au Young Vic de Londres, puis au Théâtre de la Ville.À l'opéra, elle crée les costumes de Così fan Tutte (Mozart) au Festival d'Aix-en-Provence et à l'Opéra national de Paris, ainsi que pour De la maison des morts (Janáček) à Vienne et Amsterdam, mais aussi au Festival d'Aix-en-Provence, au Metropolitan Opera de New York, à la Scala de Milan et au Staatsoper Unter den Linden de Berlin entre 2006 et 2011. Elektra au festival d'Aix en provence en 2013. Au cinéma, et toujours avec Patrice Chéreau, elle réalise les costumes de L'Homme blessé, Hôtel de France, Ceux qui m'aiment prendront le train, Intimacy, Son frère, Gabrielle et Persécution. Elle a travaillé sur une soixantaine de films avec d'autres cinéastes, dont Raul Ruiz, Bertrand Tavernier, André Techiné, Peter Bogdanovich, Andrej Zulawski, Benoît Jacquot, Claude Berri, Valeria Bruni Tedeschi. Elle a été récompensée trois fois par l'Académie des César pour son travail au cinéma. Au théâtre, elle a également créé des costumes pour Bruno Bayen, Louis Do de Lencquesaing, Thierry de Peretti, John Malkovich et Clément Hervieu-Léger. À l'opéra, elle a travaillé avec Arnaud Petit sur Place de la république, mais avec Raul Ruiz aussi sur Médée à l'Opéra de Lyon, et Clément Hervieu-Léger pour La Didone de Cavalli à Caen et au Théâtre des Champs-Élysées.

Bertrand Couderc, Lumières

Né à Txakolí en 1966, Bertrand Couderc vit et grandit à Paris où il est diplomé de l'Ecole de la Rue Blanche en section éclairage (ENSATT 1987).
Dernièrement, il vient de concevoir les éclairages pour Charlotte Salomon au Festival de Salzburg 2014 dans la mise en scène de Luc Bondy... Le Misanthrope, mis en scène par Clément Hervieu-Léger à la Comédie Française... Anna Bolena, mise en scène de Marie-Louise Bischofberger à l'Opéra National de Bordeaux...
Auparavant, il conçoit la lumière des spectacles de Clément Hervieu-Léger La Didone de Cavalli au Théâtre des Champs Elysées. Avec Philippe Calvario, citons Angels in America au théâtre du Châtelet, L'amour des 3 oranges au festival d'Aix-en-Provence, Iphigénie en Tauride au Staatsoper de Hambourg. Pour Eric Génovèse, Anna Bolena au Staatsoper de Vienne… A Aix-en-Provence 2011 : Austerlizt de Jérome Combier. Pour Valérie Nègre, La Favorite de Donizetti en 2013 au Théâtre des Champs Elysées.
En 2005, pour leur première collaboration, Patrice Chéreau lui demande d'éclairer son Cosi fan Tutte à l'Opéra de Paris. Puis ce seront Tristan und Isolde à la Scala, direction musicale de Daniel Barenboim, et De la Maison des Morts de Janacek, direction Pierre Boulez, repris à la Scala, au MET, au Staatsoper Berlin. Au théâtre, La Nuit juste avant les forêts de Bernard-Marie Koltès.
Parallèlement, au théâtre, il est fidèle collaborateur de Jacques Rebotier depuis 1997 et travaille avec Charles Berling, Scali Delpeyrat, Marie-Louise Bischofberger, Bruno Bayen, Cédric Orain, Daniel San Pedro, Jean-Luc Revol, Philippe Torreton, Karin Serres, Pascale Daniel-Lacombe…

Ensemble Linea

Fondé par Jean-Philippe Wurtz, en 1998 à Strasbourg, l'Ensemble Linea s'engage dès ses débuts dans une démocratisation de la musique contemporaine, en privilégiant la rencontre avec le public, l'ouverture vers les autres disciplines artistiques et une politique de diffusion offensive. A géométrie variable, du grand orchestre au duo, la formation réunit de jeunes musiciens de cultures différentes, formés dans les plus grands établissements mondiaux. Au-delà des écoles et des courants, le projet artistique de Linea couvre des esthétiques très diverses, du théâtre musical à l'électronique, de la musique occidentale jusqu'aux riches répertoires asiatiques ou américains. La dimension interculturelle est en effet importante pour cet ensemble, installé à Strasbourg, au carrefour de plusieurs cultures. Linea revendique une musique engagée dans la cité, privilégiant les œuvres qui interrogent les mutations de notre époque. Les concerts de Linea sont conçus comme un spectacle à part entière. Ludiques, théâtralisés, spatialisés, détonants, ils valent depuis toujours à l'Ensemble une solide réputation scénique. Linea sollicite volontiers la danse, la vidéo, le théâtre ou le cinéma dans ses productions.

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

Fondé en 1998 par Oswald Sallaberger, qui l'a dirigé jusqu'en 2010, David Stern étant principal chef invité de 2002 à 2005, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie a ensuite été placé sous la direction de Luciano Acocella de 2011 à 2014. A partir d'octobre 2014, Leo Hussain en sera le chef principal.

Composé de quarante instrumentistes, souvent renforcés par des musiciens supplémentaires qui enrichissent par leur investissement fréquent et régulier l'esprit d'ouverture et de curiosité qui le caractérise, il explore un spectre très large du répertoire lyrique et symphonique, du baroque aux créations contemporaines.

Fidèle aux spécificités de son effectif, il s'est aussi donné pour mission l'interprétation du répertoire classique sur instruments à cordes en boyau et archets classiques, souvent complétés par des parties de trompettes et timbales sur instruments adaptés. Sa programmation privilégie le développement individuel de ses artistes qui ont régulièrement l'occasion de jouer en solistes et en chambristes.

Cette flexibilité et cette polyvalence sont fertilisées par les nombreux chefs invités qui viennent chaque saison le nourrir. L'Orchestre se produit fréquemment dans sa région, tant au Théâtre des Arts de Rouen qu'à l'occasion de tournées, mais son identité forte et affirmée rayonne également au-delà des frontières normandes. Ses concerts dans des salles prestigieuses telles que la Cité de la Musique, la Salle Pleyel, l'Opéra Comique à Paris, ou encore à Luxembourg, Hanovre, Bruges, Bruxelles, La Havane, New York, Dehli et Saint-Pétersbourg mettent en évidence sur la scène internationale son souci d'échange, de diversité et sa singularité d'approche des différents styles musicaux.

Unité Scénique de la Fondation Royaumont

La Fondation Royaumont mène un travail approfondi auprès de jeunes chanteurs, compositeurs, chorégraphes et instrumentistes en organisant, depuis de nombreuses années, des sessions de formations professionnelles. Il est aujourd'hui devenu nécessaire d'aborder aussi les aspects scéniques du métier de chanteur, l'opéra étant leur premier employeur.

En 2005, une nouvelle étape est ainsi franchie avec la création de l'Unité scénique, dispositif ambitieux visant à assurer l'insertion professionnelle des jeunes artistes. Elle complète les programmes de formation professionnelle qu'ils suivent à Royaumont en les intégrant dans une compagnie saisonnière, réunie autour d'un projet scénique et leur permet :
> de compléter leur formation et d'apprendre à maîtriser pleinement une pratique ou un répertoire,
> d'acquérir une expérience scénique professionnelle,
> de faciliter leur entrée dans la carrière en se faisant connaître du grand public, des médias et des employeurs du secteur par une diffusion de ce travail en France et à l'étranger.
Être bien préparé, se faire connaître et durer, voilà les trois clés d'une insertion professionnelle réussie.

Les programmes de l'Unité scénique se structurent en trois périodes, parfois précédées d'un temps de recherche.
> formation professionnelle,
> préparation scénique
> diffusion

Pour atteindre son objectif, la Fondation mène cette action dans la durée et prévoit un programme étalé au minimum sur 2 ans, les phases de préparation scénique et la diffusion ayant lieu la seconde année. Encadrés dans leur travail par des artistes internationalement reconnus et
expérimentés, ces jeunes artistes ont le temps d'acquérir les nouveaux aspects de leur métier avant de partir en tournée au devant du public, en France et à l'étranger.

Ils soutiennent l'Unité scénique

KPMG et l'Unité scénique de Royaumont
De l'enfance à la maturité…

L'Unité scénique, lancée fin 2005 grâce au mécénat de KPMG, a été conçue pour permettre à de jeunes artistes du spectacle vivant de découvrir à un niveau professionnel l'expérience de la scène dans toutes ces composantes, et de bénéficier d'une insertion professionnelle à travers les tournées accomplies à l'issue du travail mené à Royaumont. A travers ces tournées, il s'agit également de faire découvrir à un public élargi des œuvres méconnues du répertoire lyrique.

La Fondation Arthur Honegger sous l'égide de la Fondation de
France soutient la commande passée à Xavier Dayer

A compter de 2010 et pour prendre en compte les difficultés que connaissent de nombreux jeunes compositeurs au démarrage de leur parcours professionnel, la FONDATION ARTHUR HONEGGER s'associe à la Fondation Royaumont pour soutenir les actions d'accompagnement spécifiques qu'elle mène à leur attention et aider aussi à la création de nouvelles œuvres.

Centre international pour les artistes de la musique et de la danse

La Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le progrès des Sciences de l'Homme a été créée en 1964 par un couple de mécènes, Henry et Isabel Goüin. Propriétaire de l'abbaye cistercienne du XIIIe siècle reçue en donation, la Fondation a pour missions de conserver et d'enrichir ce patrimoine, de lui donner vie en le mettant au service des artistes, de le rendre accessible au public le plus diversifié.

Ses programmes de recherche et d'expérimentation, de formation et de création centrés sur la musique et la danse s'adressent à des professionnels du monde entier, réunis par la pratique collective de leur art. Ils bénéficient de la présence d'ensembles installés en résidence et de la Bibliothèque musicale François-Lang. Ils instaurent un dialogue fécond entre une réflexion sur le patrimoine et l'invention artistique.

La Fondation multiplie les rencontres avec le public au travers des concerts de la Saison musicale, des Fenêtres sur cour[s], des colloques et rencontres, des ateliers de l'Abbaye aux enfants, de ses programmes concourant à l'insertion sociale par la culture, des tournées organisées "hors les murs", des publications. Dans le même esprit, l'abbaye reçoit en séminaires résidentiels, journées d'étude et événementiels des entreprises, organisations internationales, collectivités publiques, au premier rang desquelles ses mécènes et subventionneurs. L'abbaye de Royaumont est ouverte 365 jours par an.

La Fondation Royaumont est soutenue par le Conseil général du Val d'Oise, le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Île de-France, Délégation au Développement et aux Affaires Internationales) et la Région Île de- France. Elle est membre de l'Association des Centres Culturels de Rencontre.

Les Contes de la Lune Vague après la Pluie

Opéra de chambre, adaptation du film éponyme de Kenji Mizoguchi par Xavier Dayer

Création 2015

Vendredi 20 et samedi 21 mars 2015: Théâtre des Arts – Rouen
Dimanche 29 mars 2015 : Victoria Hall – Genève (version concert)
Lundi 18 et mardi 19 mai 2015 : Opéra Comique – Paris

Période de diffusion

Saison 2016-2017 : du 21 janvier au 23 mars 2017

Prix de cession

30 000€ H.T. hors frais annexes
Aide ARCADI pour les organisateurs d'Ile-de-France
Aides possibles pour les organisateurs Normands
Nous contacter

Frais annexes

Transports :

Artistes et équipe technique : en train pour 39 personnes
Décors : depuis rouen en camion

Hébergements :

39 singles Hôtel *** à proximité de lieu de la représentation et petits déjeuners inclus

Défraiements :

Repas (taux Syndeac) ou prise en charge directe par l'organisateur base **: pour 39 personnes**

Devis sur demande

Contact

Sarah Valin – Chargée de Diffusion – 00 33 6 01 09 59 86– sarahvalin@operaderouen.fr